

Zapping* narrativo e paisagem urbana: a composição fragmentada de São Paulo em *Eles eram muitos cavalos

Lucas da Cunha Zamberlan¹
André Soares Vieira²

RESUMO: Este artigo busca promover uma reflexão sobre a configuração estética de São Paulo na obra *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, por meio da técnica do *zapping* narrativo. Para tanto, utilizamos um aporte teórico de autores, como Sarlo, Canclini e Jaguaribe, que (re)pensam a dinâmica social das grandes metrópoles da América Latina, e apontam caminhos sobre a apreensão dessa realidade no cenário inovador da narrativa contemporânea.

Palavras-chave: *Zapping* narrativo; São Paulo; Luiz Ruffato; Eles eram muitos cavalos; Fragmentação.

ABSTRACT: This article aims to promote a reflection on the aesthetic configuration of São Paulo in the work *Eles eram muitos cavalos*, by Luiz Ruffato, through the technique of *zapping* narrative. For this, we used a theoretical approach of authors such as Sarlo, Canclini and Jaguaribe, that (re)think the social dynamics of large cities of Latin America, and point out ways on the apprehension of this reality in the innovative scenario of contemporary narrative.

Key-words: *Zapping* narrative; São Paulo; Luiz Ruffato; Eles eram muitos cavalos; Fragmentation.

O romance *Eles eram muitos cavalos* é formatado em sessenta e nove capítulos. Cada fragmento constitui um recorte da cidade de São Paulo, no dia 09 de maio de 2000. Os eventos se sucedem no tempo presente, destacando-se como ações simultâneas que simbolizam a existência do cotidiano na metrópole sul-americana. A multiplicidade dos acontecimentos não apaga a intensidade dos relatos, marcados pela violência, solidão, desesperos, roubos e anseios de uma vida melhor. No entanto, a passagem de capítulos promove um esquecimento imediato do recorte recém-lido e a revelação de um novo conteúdo baseado no desenvolvimento de um novo tema.

A apresentação dos fragmentos é realizada de maneira plural, explorando os mais diferentes códigos comunicativos amplamente utilizados pela mídia. Eles oferecem uma sensação de velocidade das imagens sugeridas, surpreendendo em cada proposição. Beatriz Sarlo (1997), no livro *Cenas da vida pós-moderna*, aborda essa questão, assinalando que

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

² Doutor em Letras. Professor de Literatura na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

imagens demais e um dispositivo relativamente simples, o controle remoto, tornaram possível o grande avanço interativo das últimas décadas, que não foi resultado de um desenvolvimento tecnológico da parte das grandes corporações, e sim dos usuários comuns e correntes. Trata-se, é claro, do *zapping* (SARLO, 1997, p. 57).

Sarlo (1997) trata a técnica do *zapping* como um recurso midiático exemplar na tentativa de representação da realidade a partir da acumulação de imagens. Segundo a autora, uma das leis dessa comunicação é a produção de um maior número de cenas de impacto possíveis em menor tempo. Sendo assim, a velocidade se torna um fator essencial no processo acumulativo, gerando uma espécie de ansiedade na tentativa de revelar acontecimentos de forma simultânea.

A variedade das cenas promove um efeito estético plural e heterogêneo. Conforme Canclini (2008) em *Leitores, espectadores e internautas*, o conceito do *zapping* está intimamente ligado à ideia de ecletismo, ou seja, ao efeito produzido pela técnica no afã de captar diferentes realidades distintas entre si. O livro do teórico mexicano comporta-se como um dicionário hipertextual, organizado alfabeticamente com a intenção de oferecer algumas definições a respeito de assuntos essenciais do processo comunicacional da contemporaneidade. Na letra ‘E’, encontra-se o verbete ‘Ecletismo’, no qual o autor direciona imediatamente para a palavra *zapping*: “Ecletismo – ver *zapping*” (CANCLINI, 2008, p. 46).

Na letra ‘Z’ do livro-dicionário de Canclini, o *zapping* é descrito como procedimento que favorece uma visão eclética de um mundo em constante transformação. No entanto, o autor adverte os seus riscos:

Mas procurando, sempre, como evitar os riscos do *zapping*: acumulação errática de cenas. E desenvolvendo com maior complexidade a estratégia do Walkman e do iPod para não se privar do assombro: encontrar uma posição, dentro da interculturalidade multitudinária, que leve à autonomia, não ao autismo (CANCLINI, 2008, p.90).

Os riscos da técnica parecem muito bem assimilados no romance rufattiano. Por mais ecléticos que os fragmentos sejam, existe uma estrutura temática que estabelece vínculos interpretativos entre eles, evitando, assim, a total independência que permitiria compreender a obra como um livro de contos, e não um romance. A narrativa em questão, portanto, seria,

estruturalmente, um grande elogio à diferença e a multiplicação de possibilidades narrativas, mimetizando as ações que ocorrem na cidade. Tal evidênciação do diverso vai ao encontro das ideias de Calvino na sua argumentação favorável à rapidez nos escritos para o século XXI, uma das qualidades que somente a literatura poderia salvar:

(...) o valor que hoje quero recomendar é precisamente este: uma época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda a comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando, mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita (CALVINO, 2010, p.58).

Os recursos narrativos que destacam a velocidade e a diferença, explorados em *Eles eram muitos cavalos*, voltam-se determinantemente à técnica do *zapping* abordada por Sarlo e Canclini. Os capítulos do romance moldam-se por meio do carregamento imagético que deflagram uma espécie de arrebatamento estético, promovendo um desnorteamento do leitor no início do romance. São colagens de naturezas diversas que se formatam por meio do discurso nas descrições, citações e enumerações, abalizando uma narrativa veloz, construída no enlace de imagens numa “leitura baseada na subordinação sintática e não na coordenação” (SARLO, 1997, p.58).

A velocidade inerente à técnica narrativa do *zapping* se reflete graficamente na ausência de pontuação no final de muitos capítulos da obra. Dentre os sessenta nove fragmentos, vinte e nove terminam abruptamente, sem qualquer sinal que registre o seu término. O encadeamento das histórias imprime um ritmo acelerado que favorece a multiplicidade e a diversidade, elementos fundamentais da composição das grandes cidades latino-americanas.

Em “ele)”, por exemplo, um sujeito ensimesmado pensa em diversos assuntos que atormentam a sua vida. Essa série de divagações faz com que ele protele o seu trabalho, realizado em frente ao computador. Quando, por fim, decide-se a sair da inércia, o capítulo termina imediatamente, sendo substituído por uma nova história:

(...) organiza a nécessaire, esfrega as mãos, mira-se no espelho, vontade de mandar tudo à, a mensalidade do curso de informática, as prestações do aparelho-de-dentes, o presentinho para o Dia das Mães, o cedê prometido à irmã caçula, os dedos

ginasticam, boceja, atraca-se ao asdfgçlkjh antes que alguém venha encher o (RUFFATO, 2013, p. 43).

O procedimento formal de cortar um trecho para passar ao capítulo seguinte, sem necessariamente encerrar o conteúdo desenvolvido, ocorre também em outros momentos do romance. Em “Minuano”, durante todo o fragmento, não há um sinal gráfico sequer, apenas palavras colocadas uma ao lado da outra. Schollhammer (2007, p.75) compara o ritmo narrativo criado pela fluência verbal desimpedida de pontuações com a cadência musical de um monólogo, em toda a sua regularidade e extensão sintática: “Em outros fragmentos de Ruffato, vamos nos deparar com outra solução narrativa que (...) cria a fluência musical do monólogo por meio da suspensão de todas as interrupções entre orações, vírgulas, pontos, ponto e vírgula”.

A elaboração textual do trecho também remete à técnica do fluxo de consciência, amplamente utilizada por autores como Joyce, Woolf e Proust. As palavras dispostas no capítulo se somam em favor da expressão de um sentimento nostálgico de uma personagem que recorda a infância simples e feliz, vivida no Sul, em meio à natureza, e a compara ao cotidiano da vida adulta, na metrópole. Há, aqui, um perfeito enfrentamento antitético entre o campo, lugar tranquilo, e a cidade opressora, com seus perigos e perturbações. Em meio ao monólogo interior, mesclado por discurso indireto e por discurso indireto livre, um dos elementos estéticos elementares do fluxo de consciência, nota-se novamente a interrupção da narrativa:

(...) e ela balançando de um lado para o outro sobre a carroça desfilava radiante seus olhos azulíssimos pela verde extensão das coxilhas e era plena em sua felicidade a felicidade que temos aos sete anos e que ela agora com o som do microsystem ligado no último volume no décimo terceiro andar de um edifício em cerqueira César jogada no chão quase bêbada desesperadamente reconhece mas meu deus como deixara escapar aquela felicidade em que momento da vida ela tinha se esfarelado em suas mãos em que lugar fora esquecida quando meu deus quando (RUFFATO, 2013, p. 90).

O mesmo procedimento técnico se manifesta em “Chegasse cliente”. Nesse fragmento, percebe-se a utilização de um discurso inconstante, sem sinais de pontuação, habilidosamente tecido com o intuito de descrever a realidade de dois homens e o

surpreendente acidente que os faz despencar de um andaime. Os seus corpos são retirados com rapidez para não espantar os clientes que em pouco tempo já chegariam à loja de luxo situada no prédio em que estavam trabalhando. Afinal, na cidade as pequenas tragédias não deixam rastros. E mais uma vez, em meio ao devaneio do pensamento da personagem, ocorre o corte impiedoso do *zapping*:

... chegasse o casal que agora uma taça de tapada do chaves sorve sub-reptícios olhares a mão esquerda dela sucumbida à mão direita dele seis horas e meia antes e veria dois operários batendo cartão-de-ponto um vindo da ponte rasa ônibus-metrô-ônibus outro de osasco dois ônibus-trem-metrô e ouviria amanhã é pagamento quanto você acha que vai ficar o jogo do corinthians está apostado uma cerveja ih tenho que comprar um troço qualquer pros meninos darem pra mãe deles domingo (RUFFATO, 2013, p.45-46).

As suspensões abruptas ocorridas no final dos fragmentos, elaboradas sem indícios gráficos compondo uma realidade literária criativa, passam a ideia de uma manipulação da narrativa construída pelo controle remoto. Esse dispositivo garante a existência do *zapping* e o comando absoluto das cenas, pois possibilita os cortes não previstos, já anteriormente utilizados pelos diretores de câmeras por meio do *switcher* – ou *cutting*, na linguagem cinematográfica –, ou seja, a passagem de um ponto de vista para outro.

Para Sarlo (1997, p.57), a montagem ideal do *zapping* é moldada por planos breves, otimizando a variedade e a velocidade, pois “só a curta duração pode reter a atenção”. Em *Apocalípticos e integrados*, Eco (1970, p.327) pensa sobre a inserção da televisão na cultura de massa e sua conseqüente influência no universo das artes. O texto do autor, por ter sido produzido na década de 1970, ainda não conduz uma análise definitiva sobre o *zapping* e a relação da televisão com outras manifestações artísticas, mas impressionantemente faz uma série de reflexões que projetam o tema, embasando suas ideias na velocidade e na forma aleatória de organização:

(...) a tomada direta envia ao ar as imagens de um acontecimento no momento mesmo em que acontece, e o diretor vê-se, de um lado, tendo de organizar um “relato” de molde a oferecer uma notícia lógica e ordenada do que acontece, mas, do outro, deve também saber escolher e canalizar para sua “narração” todos aqueles eventos imprevistos, aqueles insertos imponderáveis e aleatórios que o desenvolvimento autônomo e incontrolável do fato real lhe propõe (...) (ECO, 1970, p. 327).

Os eventos simultâneos requerem uma velocidade que se caracteriza pela própria natureza televisiva e sua sintaxe irregular. Em alguns dos vinte e nove fragmentos que terminam sem registro gráfico, a narração é interrompida por apresentar um desenvolvimento de enredo que começa a se caracterizar pela repetição e pelo marasmo. O capítulo 26, “O evangelista”, é substituído quando o personagem começa uma oração: “Senhor, não sou digno” (RUFFATO, 2013, p. 53). A passagem sequer sugere uma continuação da reza com um sinal de reticências. Ao contrário, pela improvável possibilidade de inovação, ela é cortada, trocada pela descrição minuciosa, permeada de elementos pictóricos, de uma Mercedes azul-marinho blindada no início do próximo capítulo.

Um processo semelhante acontece em “Vista parcial da cidade”. Depois de uma exposição física e sentimental de alguns personagens que estão em um ônibus, um indivíduo sente-se cansado e reclama da sua situação. De repente, o lamento é cessado, pondo fim à repetição de palavras e ideias.

A sintaxe confusa dessa combinação narrativa se reflete no conteúdo dos textos. A arte de Ruffato afasta-se de devaneios e idealizações e aproxima-se de uma estética que representa o que é real. A evidenciação de uma literatura que expõe a experiência humana de forma verossímil não é original e nem sequer representa uma exclusividade da arte do século XXI. Essa preocupação foi intensamente trabalhada pela literatura realista, ainda no século XIX.

Roland Barthes (2004), em *O rumor da língua*, no capítulo “O efeito do real”, reflete sobre as estratégias usadas pelos escritores da época a fim de transmitir a sensação de realidade nos textos de prosa:

(...) esses autores (entre muitos outros) produzem notações que a análise estrutural, ocupada em extrair e sistematizar as grandes articulações da narrativa, ordinariamente e até agora, tem deixado de parte, quer por excluir do inventário (não falando deles) todos os pormenores “supérfluos” (com relação à estrutura), quer tratar esses mesmos pormenores (o próprio autor destas tentou fazê-lo) como “enchimentos” (catálises) afetados de um valor funcional indireto, na medida em que, somando-se uns aos outros, constituem algum índice de caráter ou de atmosfera, e assim podem finalmente ser recuperados pela estrutura (BARTHES, 2004, p. 181-182).

A estratégia da utilização dos pormenores com a finalidade de agregar a sensação de realidade à ficção realista consiste em um recurso que oferece “o efeito do real”. Na literatura

de Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos*, é possível perceber a mesma preocupação. A acumulação de objetos descritos em diferentes capítulos marca a existência destes pormenores, como no capítulo 32, “Uma copa”:

Na estante de madeira aglomerada castanho-aglomerada:
1 videocassete Panasonic NV – SD 435
1 aparelho de televisão Semivox
4 tulipas de chopp kaiser
1 jarra
1 pegador de gelo
5 taças de vidro de vinho
1 pato de gesso
1 vaso de louça com flores de plástico
1 cinzeiro de aço inoxidável
1 bandeira de aço inoxidável(...) (RUFFATO, 2013, p.60).

No entanto, na literatura contemporânea, é possível encontrar outras formas no manejo linguístico que transmitem a mesma sensação de realidade. O desenvolvimento de diferentes técnicas narrativas, por exemplo, converge para essa finalidade, promovendo uma aproximação da forma de narrar com o que pode ser encontrado em outras estruturas midiáticas. A própria técnica narrativa de *Eles eram muitos cavalos* mostra essa influência realista remodelada à época contemporânea. Pellegrinni (2003) reflete sobre tais condutas teóricas encontradas na literatura atual, destacando que

trata-se, agora, do tempo da imagem móvel, que antecede o tempo da imagem ágil da televisão. Não mais o tempo da imagem fixa, do quadro ou da fotografia, que a narrativa literária realista imitava na sua prolixidade descritiva e que, a despeito de tantas transformações, até hoje se faz presente, em maior ou menor grau (PELLEGRINI, 2003, p. 22).

Já Jaguaribe (2007) reflete sobre as diversas manifestações do realismo estético da literatura contemporânea, destacando a técnica do recorte de imagens como um recurso importante, pois,

extraídos de experiências urbanas, notícias de jornais e vivências pessoais, esses cartões postais aleatórios expressam fragmentos das contradições e hibridações das grandes cidades brasileiras do século XXI. Explodindo além das cartografias mapeáveis, as metrópoles não podem ser contidas pelas nomenclaturas que antes as abalizavam (JAGUARIBE, 2007, p. 97).

Os capítulos de *Eles eram muitos cavalos* são os cartões postais destacados por Jaguaribe (2007). Cada cartão explora uma possibilidade de vida, uma visão da metrópole. A unidade realista da obra reside na conexão dos capítulos através do *zapping* narrativo, ligando estas imagens e formando a construção do pensamento conceitual do livro. Como afirma Sarlo (1997), o *zapping* permite decodificar as imagens como se elas estivessem conectadas por um ‘e’, reforçando uma ideia de soma que garante a unidade de compleição na reunião de paisagens desorganizadas e aparentemente aleatórias.

A elaboração textual baseada na imagem, da obra em questão, foi abordada de forma analítica por Schollhammer (2007). Segundo o autor, Ruffato é movido por duas ambições paradoxais: elaborar um romance engajado na tentativa de revelar a realidade social do Brasil e distanciar-se dos formatos constitutivos das narrativas do século XIX. Tal distanciamento é alcançado pela construção dos fragmentos, denominados por Fanny Abramovich de *flashes*, *takes*, *zooms* e *closes* na apresentação da obra (ABRAMOVICH apud SCHOLLHAMMER, 2007, p. 69). Assim, a conduta literária do autor vai ao encontro da produção literária contemporânea:

(...) a enumeração caótica registra apenas fragmentos de objetos, vestígios de paisagens, traços de corpos ou rostos humanos: *flashes*, *takes*, *shots*; trata-se de um *estilo imagético*, digamos assim, visceralmente ligado à linguagem cinematográfica e televisiva (PELLEGRINI, 2003, p. 29).

As palavras escolhidas por Pellegrini e Abramovich remetem a um campo semântico revestido de cores cinematográficas em que a velocidade assume papel predominante. Segundo Sarlo,

(...) a velocidade pensada como meio e fim do chamado “ritmo” visual que se corresponde com os lapsos curtos (cada vez mais curtos) de atenção concentrada. Atenção e duração são duas variáveis complementares e opostas: acredita-se que só a curta duração pode reter a atenção (SARLO, 1997, p. 57).

A partir dessa passagem, a autora destaca que o ritmo visual só se constrói pela velocidade. Em *Eles eram muitos cavalos* essa cadência se mostra tão evidente que o próprio título sugere uma representação simbólica do conceito. O nome da obra surge de um poema

de Cecília Meireles (2008) chamado “Dos cavalos da Inconfidência”, alertando, principalmente, para o anonimato dos animais mencionados: “Eles eram muitos cavalos, mas ninguém sabe os seus nomes, sua pelagem, sua origem...” (MEIRELES, 2008, p. 208).

Na visão de Calvino (2010), na obra *Seis propostas para o próximo milênio*, o cavalo, além de ser comparado à narrativa literária, enquanto meio de transporte, também é considerado um instrumento metafórico para representar a velocidade:

Acrescentemos a isso uma predileção pelo cavalo, que Galileu demonstra em suas metáforas e nos *Gedanken-Experimenten*; num estudo que fiz sobre a metáfora nos escritos de Galileu, contei pelo menos onze exemplos significativos em que ele fala de cavalos: como imagens de movimento portanto como instrumentos de experimentação cinética; como formas da natureza em toda a sua complexidade e também em toda a sua beleza; como formas que desencadeiam a imaginação, nas hipóteses de cavalos submetidos a provas mais inverossímeis ou ampliados a dimensões gigantescas; sem esquecer a identificação do raciocínio com a corrida equestre: “o discorrer é como correr” (CALVINO, 2010, p. 56-57).

A ideia da velocidade, da ‘experimentação cinética’, como afirma Calvino (2010), prossegue do título à primeira página da narração, nos capítulos “Cabeçalho”, “O tempo”, “Hagiologia” e “A caminho”. Os quatro fragmentos dispostos em apenas uma página apresentam quatro ideias diferentes em trechos concisos e informativos e oferecem uma prévia do ritmo acelerado proveniente tanto da forma quanto do conteúdo do texto.

A relação causal da técnica narrativa do *zapping*, que implica velocidade, permite a inserção de outro recurso importante: o *zipping*. Segundo Canclini (2008),

o controle remoto (ou comando à distância, como dizem outros) com que fazemos o zapping também é usado para fazer o zipping, ou seja, acelerar o vídeo durante os anúncios ou em programas pré-gravados. Serve também para desligar (CANCLINI, 2008, p.90).

As palavras de Canclini apontam para um objeto já mencionado: o controle remoto. Com ele, o telespectador torna-se um *zapper* e assume o poder de trocar as cenas de acordo com sua vontade, acelerando ou desacelerando as imagens. Uma possível leitura do romance em questão, sugerida por Salles (2007), permite perceber o leitor ruffatiano como um *zapper*, alguém capaz de tomar posse do comando da narrativa e formatar a sua leitura de acordo com a sua vontade, como se ele dispusesse de um controle remoto.

Em *Obra Aberta*, Umberto Eco (1971) trabalha com a questão da receptividade de uma obra de arte e, assim, oferece elementos de cunho teóricos que enriquecem a discussão proposta:

1) As obras “abertas” enquanto *em movimento* se caracterizam pelo convite a *fazer a obra* com o autor; 2) num nível mais amplo (como *gênero da espécie* “obra em movimento” existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo “abertas” a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos; 3) *cada* obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma *execução* pessoal (ECO, 1971, p.63-64).

O leitor-zapper de *Eles eram muitos cavalos* é convidado a “fazer a obra” com o autor, já que a estrutura da obra é engendrada de uma maneira que permite uma leitura múltipla e salteada. Sarlo (1997, p.59) entende a sintaxe do *zapping* como a consagração da autonomia da interpretação, de modo que “os otimistas poderiam pensar que foi alcançada a apoteose da “obra aberta”, o limite da arte aleatória num gigantesco banco de imagens *ready-made*”.

Dessa forma, o romance analisado cumpre uma tradição de autores que já haviam seguido tal modelo. No romance *O jogo da amarelinha*, Júlio Cortázar (1999) abre as possibilidades de recepção da obra ao construir um “Tabuleiro de Direção” na sua apresentação. Nele, o autor afirma que aquele livro é, na sua maneira, diversos livros, confirmando a perspectiva da “execução pessoal” que o leitor pode assumir na leitura daquela obra aberta. Contudo, o escritor reforça que, acima de tudo, existem duas possibilidades de leitura e, seguindo essa premissa, pega o leitor pela mão e o guia, primeiramente, de uma forma linear e, em seguida, por uma sequência desordenada de capítulos.

Na obra de Ruffato, o leitor não tem o auxílio explícito do autor com um “Tabuleiro de Direção”, ou seja, ele “não nos dá o quebra-cabeças montado” (OLIVEIRA, 2007, p.151). No entanto, esse leitor pode construir o seu *jogo*, na acepção de Cortázar, ou sua *obra*, na acepção de Eco, elegendo a sequência dos fragmentos sem comprometer o entendimento da obra, como afirma Sá, que corrobora com essa leitura:

O jogo com as possíveis montagens, que o escritor nos propõe, nos afasta, de modo definitivo, da cronologia sugerida pela numeração dos fragmentos. Os números

tornam-se, paradoxalmente, índices de uma ordenação artificial. *Zappiando* de um segmento para outro, o leitor passa a ser responsável pela sua cidade (SÁ, 2007, p. 46).

Os dois primeiros capítulos sustentam um eixo norteador de espaço e tempo do livro. Eles informam a cidade, a data e a previsão do tempo.

1. Cabeçalho

São Paulo, 9 de maio de 2000.

Terça-feira

2. O tempo

Hoje, na Capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado.

Temperatura – Mínima: 14; Máxima: 23.

Qualidade do ar oscilando de regular a boa.

O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.

A lua é crescente (RUFFATO, 2013, p.13).

A partir do terceiro capítulo, a leitura pode ser feita de forma aleatória, afinal, a compreensão de um capítulo não depende do fragmento anterior. Dessa forma, o leitor pode escolher uma sequência de leitura pessoal, elegendo os capítulos pelo título, lendo os que se tornam interessantes e acelerando os que chamam menos a atenção.

No texto “Uma pauliceia pra lá de desvairada”, Marisa Lajolo (2007) cria a figura de um leitor adaptado aos contornos estéticos criativos da literatura contemporânea que vai, aos poucos, estabelecendo uma compreensão da obra. Para a autora,

ao abdicar de construir um sentido para cada historinha (ou, vá lá, fragmento de historinha) de EEMC, o leitor começa a mergulhar no que talvez seja, exatamente, o projeto literário da narrativa contemporânea: a simulação de uma realidade entrecortada, interrompida, inconclusa, onde os *links* podem ser tão aleatórios como a resposta que se recebe quando se comanda, em uma máquina de busca como o *google*, por exemplo, pesquisa sobre um determinado tema (LAJOLO, 2007, p. 105).

As palavras de Lajolo são de grande importância na formalização de um conceito relacional dos meios interacionais da internet com uma possível leitura do livro de Ruffato. Os *links* que a autora cita se comportam como uma porta, um acesso a um conteúdo relativamente inesperado. Tal abordagem permite entender os títulos dos capítulos como *links* encontrados nos mais variados sites de internet. Pelo nome do fragmento e, principalmente,

pelo histórico de leitura que já fornece ao leitor a unicidade da obra, ele pode acessar o conteúdo do fragmento e praticar a leitura de uma forma bastante comum no ambiente cibernético. Alguns capítulos chegam a assumir, inclusive, uma função de continuidade de outros já apresentados, oferecendo ao leitor uma prévia do seu conteúdo, como são os casos da série “Na ponta do dedo (1)”, “Na pontado dedo (2)”, “Na ponta do dedo (3)” e “ele”.

Assim, a herança realista dos escritores do século XIX se funde com a própria representação da realidade das narrativas midiáticas, destacando a criação de *Eles eram muitos cavalos* como um exemplo contundente da representação do real por meio da arte literária.

Dessa forma, conseguimos sentir a vertigem da experiência humana no espaço urbano atual, como se zapeássemos as possibilidades da cidade e vivêssemos simultaneamente os fragmentos da narrativa.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CANCLINI, Néstor García; tradução Ana Goldberger. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CORTAZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real – Estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LAJOLO, Marisa. Uma pauliceia pra lá de desvairada. In:_____. HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Horizonte, 2007.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- OLIVEIRA, Vera Lucia de. Eles eram tantos corações, corpos, consciências. In:_____. HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. IN: _____. PELLEGRINI, Tânia (org.) et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora SENAC/Itaú Cultura, 2003.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SÁ, Lúcia. Dividir, multiplicar, repetir: a São Paulo de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org). *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

SALLES, Cecilia Almeida. Um 9 de maio qualquer. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Horizonte, 2007.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Fragmentos do real e o real do fragmento. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas*. Vinhedo: Horizonte, 2007.